



GEOGRAFIAS IMAGINÁRIAS

Um processo criativo de leitura na cidade

Liliana Almeida

*Dissertação e trabalho de projeto, orientados pelo Prof. Arqº Pedro Bandeira,
para obtenção do grau de Mestre em Arte e Design para o Espaço Público pela
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto*

setembro 2014

Agradecimentos

A todos aqueles que direta ou indiretamente se envolveram nesta odisséia. Em particular aos meus companheiros de viagem, que comigo viveram as mesmas inquietações e me fizeram aprender a questionar e deixar surpreender por novas linhas do horizonte.

Sinopse

Todas as cidades físicas produzem o simbólico. O espaço imaginário das cidades ocupa o reconhecimento de um território e, ainda que aparentemente invisível, orienta o comportamento dos cidadãos na sua relação com os lugares e entre eles. A *imaginação* vai além do etéreo, é um modo de racionalizar e compreender num processo de seleção, identificação e consequente descoberta. Numa tentativa de presentificação destes espaços/momentos invisíveis apresentam-se as *geografias imaginárias*. Mais que um conceito aplicável aos lugares, é uma reflexão da relação das coisas do espaço. Procura desvendar com elementos herdeiros da geografia, sem validação científica, artefatos de reconhecimento de um tempo e o lugar. Do corpo, doador da experiência estética, explora-se a relação que estabelece como instrumento relacional com o mundo e que permite a concretização artística. Numa proposta de localização pelo tempo, deslocação e escala desse mesmo corpo, as *geografias imaginárias* não se preocupam com a verdade, o erro ou a mentira, compreendem e aceitam a diferença e a adulteração como experiências e a hermenêutica como uma necessidade de relação dos indivíduos com o entorno urbano.

Abstract

All the physical cities produce the symbolic. The imaginary space of cities occupies the acknowledgment of a territory and, even if apparently invisible, guides citizens behavior in their relation with places and themselves. The *imagination* goes beyond ethereal, is a way of rationalize and perceive in a process of selection, identification and consequently discovery. In an attempt of presentification of this invisible spaces/moments are presented *imaginary geographies*. More than a notion applicable to places, is a reflection on the relation of things in space. It seeks to uncover with geographical heirs elements, without scientific validation, artefacts of recognition of a time and space. From the body, donor of the aesthetic experience, is explored the relation it establishes as relational instrument with the world and which allows the artistic achievement. On a proposal of location by the time, displacement and scale of that body, the *imaginary geographies* do not concern with the truth, the mistake or lie, they understand and accept the difference and the adulteration as experiences and the hermeneutics as a need in the relation between individuals and the urban environment.

ÍNDICE

Introdução p. 05 - 12

Imaginação p. 13 - 26

imagem poética e o imaginário

projeto "Rastos"

imaginação e percepção

cidade dos desejos

Espacialidade p. 27 - 38

corpo doador da experiência estética

projeto "A minha mão (não) é um sismógrafo"

corpo como medida

corpo temporal

(In)visibilidade p. 39 - 53

quotidiano *(in)visível*

unidades de medida sensíveis: *imaginação* e *espacialidade*

geografias imaginárias

ação "Olhar em movimento"

projeto "Unidades sem medida"

Horizontes p. 54 - 58

Referências p. 59 - 63

INTRODUÇÃO

O que são as geografias imaginárias? Como pensar um processo poético de leitura do espaço público e qual o eco que pode despoletar numa prática artística experimental?

Como escreveu Ítalo Calvino, “O homem caminha durante dias pelo meio de árvores e pedras. Raramente o olho se detém sobre alguma coisa, e só quando a reconhece pelo sinal de outra coisa: uma pegada na areia indica a passagem do tigre, um pântano anuncia um veio de água, a flor do hibisco o fim do inverno. Tudo o resto é mudo e intercambiável; árvores e pedras são só o que são.” (Calvino, 2011, p. 22)

Pensar a cidade e o espaço público é construir uma narrativa de relações entre a prosa e a poesia de um espaço heterogéneo na sua génese. Neste sentido, a presente investigação propõe um processo de reflexão, por intermédio da prática artística no espaço público, que auxilie uma leitura para além do quotidiano da cidade, que se foque nas relações de vizinhança. Para isto estrutura duas unidades de medida sensíveis, a *espacialidade*¹ e a *imaginação*, como meio de perceber a relação entre o local geográfico e as ações daqueles que o habitam. Acredita-se que tal processo de descodificação revitaliza a experiência do espaço urbano, estimulando o questionamento daquele que é o contexto atual de produção da cidade contemporânea pela perceção das várias interpretações e associações que a concretizam enquanto ideia materializada.

O processo denominado de *geografias imaginárias*, com foco numa cidade movida pelas ideias e desejos daqueles que a constituem na procura de relações de identificação com os

¹ “O conceito de espacialidade define uma qualidade natural, vinda da forma do espaço e da direcionalidade a ela inerente. A medida e o valor da espacialidade são naturalmente dados pelo corpo; pelo modo como ocorre a acomodação do(s) corpo(s) ao espaço.”, Douglas Aguiar *In ARQtexto*. (Aguiar, 2006, p.75)

lugares, questiona ainda de um modo subversivo o estado da imagem na sociedade contemporânea, que sofre de uma sobre-excitação ao passo que perde o seu crédito enquanto valor simbólico e poético, procurando restabelecer uma relação crítica dos transeuntes com o espaço público, estimulando uma passagem mais atenta através das fronteiras físicas externas (corpo e cidade) e internas (imaginação e percepção) que lhes pertencem.

Contextualizando, a passagem da modernidade e pós-modernidade, com a intensificação da globalização, provocada pela tecnologia da informação e pela velocidade dos transportes despertou numa aceitação “(...) do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelaireano de modernidade.” (Harvey, 1994, p. 49)²

A nova filosofia de ação encontrada no pragmatismo, concebida e decidida nos limites de um determinismo local, despoletou no aparecimento de novas geografias, e em particular nas artes plásticas, afetou profundamente o questionamento sobre o espaço de ação e o modo de intervir nele.

O reconhecimento das relações entre a obra de arte e o museu, a rua e a paisagem, o artista e a cidade, vieram a alterar as características do discurso de poder no espaço público e a ação pragmática fundamentada nas características do local refletiu na fruição artística, bem como a científica, particular interesse na especulação imaginativa³ da realidade envolvente.

Segundo as teorias do espaço defendidas por Henri Lefebvre e Edward W. Soja, o uso contemporâneo da cidade resultou numa (re)apropriação do espaço. Soja defende que o espaço percebido se converteu num conjunto de práticas materiais geridas articuladamente na produção/reprodução das formas concretas de vida urbana, uma conceptualização

² David Harvey relaciona com a afirmação de Charles Baudelaire “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” do livro *O pintor da vida moderna* de Charles Baudelaire. (Baudelaire, 2009, p. 21)

³ Termo desenvolvido por Wilfred Ruprecht Bion, “a especulação imaginativa permite fazer várias hipóteses, por mais estapafúrdias que elas possam parecer ao nosso atual registo de compreensão e de aceitação.” in *Conversando com Bion*, 5ª Conferência em São Paulo, 1992.

referenciada pelas “coisas no espaço”; o espaço concebido, como o pensamento e reflexão sobre o espaço, articulou na esfera simbólica a representação do espaço; e que o espaço vivido incorporou as dimensões anteriores articulando imaginação, conceção e vivência, constituindo-se como o local de rebatimento das estruturas individuais e da experiência e ações coletivas. (Soja, 1989, p. 17-18)

Considerando a expressão de Edward Soja no âmbito das artes plásticas é possível defender que uma prática artística desenvolvida para o espaço, em particular o espaço público, reage na contemporaneidade tanto a um “espaço percebido”, no domínio do encontro do indivíduo com o contexto que o envolve; a um “espaço concebido”, na desconstrução mental dos sinais e na procura de significados; e a um “espaço vivido”, reação à qual o indivíduo se manifesta, aglomerando as suas interpretações e experiências no coletivo social. Tal processo é utilizado tanto pelos agentes da fruição artística, bem como por aqueles que dela usufruem, na construção de um microcosmos afetivo que é a ideia de cidade.

Seguindo o pensamento do autor clarifica-se que o espaço público, herdeiro deste processo de especulação imaginativo, não se limita àquele que é o seu planeamento territorial, construtivo e material e que na relação com a prática artística se desenvolve um planeamento, nos domínios do local e do imaginário, tão legítimo quanto aquele que se aproxima à área do urbanismo.

Assim contrariamente a uma hierarquização da vida quotidiana, legado de uma produção e reprodução capitalista por “estratégias hegemónicas de dominação”, os processos criativos procuram o uso de técnicas qualitativas, e não quantitativas, nas formas de reprodução da vida urbana onde as imagens poéticas afloram. (Serpa, 2008, p. 62-63)

Se todas as cidades físicas produzem o simbólico, então as demonstrações e resultados de uso quotidiano não se prendem a uma esfera meramente material, mas também a processos de seleção e reconhecimento do território que orientam a relação entre o transeuntes com os lugares e entre eles.

É neste processo de relacionamento que técnicas qualitativas de pensar o cotidiano intervêm como pontos de ligação do imaginário e espaço gerados.

Como duas unidades de medida, a *imaginação* e a *espacialidade*, refletem a relação da imagem poética com o corpo e vice-versa. Se pelo imaginário se superam as insuficiências da percepção, sendo que “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade (...)” (Bachelard, 2011, p. 71)⁴; pela *espacialidade*, a temática do corpo como doador da experiência estética, como sujeito individual e coletivo, numa abordagem fenomenológica do corpo social, no exercício de poder e representação simbólica e do corpo sensorial, percebe-se a relação de apropriação dos espaços pela ocupação e dinamização dos corpos. Agregadas estas duas unidades de medida aproximam a poética e a cidade, ambos territórios da arte pública e lugares hermenêuticos, em permanente processo de construção e destruição.

Na procura da leitura material das unidades idealizadas, tal como aconteceu ao longo da história, o mapeamento atua como o texto lido e recitado a partir de uma imagem. É o meio físico de transparência dos argumentos, melodias e formulas de um contexto social no espaço físico. Além de funcionar em si mesmo como instrumento de reconhecimento do território é o meio pelo qual o mundo das ideias geográfico conduz e orienta.

No processo da ação artística no espaço público em questão, os mapas são cartografias emocionais e culturais que presentificam momentos invisíveis do espaço, como referiu Jörn Seemann “não para medir distâncias e determinar coordenadas, mas para comunicar e expressar ideias, conceitos e valores que são o resultado de discursos e visões do mundo” (Seemann, 2013, p. 71), e também pela sua abertura interpretativa como traduções contestadas da realidade.

⁴ In *As metamorfoses na Filosofia de Gaston Bachelard*, de Cristiana Veiga Simão.

O *(e)motional mapping*⁵ que coloca Chris Perkins na sua tese desvenda a relação tão presente entre emoção e moção da qual o processo das *geografias imaginárias* é herdeiro. Aproxima ainda a dimensão imaginativa, a imagem poética “ingénua”⁶, ao território, trazendo-a ao mundo material, de uma realidade possível ou não, fazendo a ponte para aquelas que são questões do uso, pela ocupação dos corpos, na cidade contemporânea.

Nesta aproximação entre práticas da arte, da filosofia e a da geografia, como se poderá refletir sobre um processo poético de pensar o espaço público? No caso particular das *geografias imaginárias*, qual o reflexo deste processo numa prática artística contemporânea? Quais as dimensões que desvenda do quotidiano?

Procura-se num ensaio entre a emoção, a imaginação, o corpo e o movimento, questionar uma prática artística que relacione o vínculo profundo entre a localização geográfica e a estória narrada pela imagem poética dos contextos e por aqueles que nela criam e são criados. A investigação propõe tornar tangíveis percepções distintas da cidade na sua diversidade identitária, acreditando numa instigação crítica do indivíduo ao coletivo para o espaço citadino, que se torne consequente num planeamento urbano respeitoso para aqueles que geram o dito espaço público, no desenvolvimento de espaços de qualidade que “não quer só dizer ter cuidado com as dimensões formais, nem preocupar-se por oferecer um mínimo de satisfação nas demandas públicas (...) é sobretudo propor um fundo afetivo, administrar de maneira significativa recursos emocionais (...)”⁷ (Delgado, 2001, p. 59)

Como a temática sugere, a investigação está sustentada em dicotomias. Aproximar a imaginação da percepção, o espaço do corpo, é estabelecer um relacionamento cíclico entre temáticas, isto porque são entre si temas que dependem da existência e prática do outro.

⁵ A desenvolver no capítulo *(In)visibilidade*.

⁶ A desenvolver no capítulo *Imaginação*.

⁷ Tradução livre, “no quiere decir sólo tener cuidado de las dimensiones formales, ni preocuparse por ofrecer un mínimo de satisfacción a las demandas públicas (...) es sobre todo proponer un fondo afectivo, administrar de manera significativa recursos emocionales (...)”



Imagem 1. Esquema de conteúdos

Esta estrutura dicotômica é transportada para o corpo da dissertação, e assim sendo a organização dos três capítulos é um meio de posicionar o leitor quanto à descoberta da temática, sem subcapítulos, numa estratégia de maior fluidez na narrativa de descoberta. Como é demonstrado no esquema de conteúdos, são definidos os limites que a dissertação pretende abraçar, contudo na consciência que os temas não acontecem sequencialmente mas sim que coexistem na construção da narrativa da investigação.

No primeiro capítulo *Imaginação* desenvolve-se uma análise à imagem poética, tendo em conta o contexto do imaginário urbano. Como objeto de estudo do imaginário, a imagem poética faz a ponte entre a relação imaginária e percetiva que a constitui, perfazendo o capítulo com a cidade dos desejos, reflexão de um espaço público constituído pelas projeções

imaginárias construídas, destruídas e não-construídas que são na verdade um processo de espacialização.

No segundo capítulo *Espacialidade* reflete-se sobre os limites do corpo no espaço público. Inicialmente o corpo, como doador da experiência estética nas dimensões de corpo físico e corpo pensante, num contexto de mobilidade urbana. Articulando com a esfera das (re)acomodações no espaço citadino, no corpo como medida da cidade e objeto que gera espaço no relacionamento com a escala a ele indissociável. Concluindo o capítulo, serão articuladas as dinâmicas da mobilidade e escala referidas ao tempo, elemento na cidade que acolhe a energia do incontornável e do aleatório.

Da investigação sobre as unidades de medida, *imaginação e espacialidade*, apresenta-se o capítulo *(In)visibilidade*, analisando o potencial que poderão ter num processo artístico de reflexão sobre a poética do espaço público, em particular o processo das geografias imaginárias. Articula o papel do artista como um novo media, o meio físico pelo qual as unidades de medida poderão ser materializadas, através do mapeamento cognitivo, e termina numa reflexão sobre a poética do espaço na cidade, consequência de um processo imaginativo na construção do espaço público e de uma abordagem artística que se foque na materialização do que não é perceptível por meios que o são.

Encerrando o ciclo da investigação é apresentado o capítulo Horizontes. Parte de uma reflexão sobre o processo de desenvolvimento da dissertação e dos projetos a par dela desenvolvidos. O capítulo procura um momento de reflexão e explicação das experiências particulares do caminho percorrido, avançando com as questões e limitações de um processo de autoria singular, num contexto pessoal social e geográfico, e quais as perspectivas futuras que a abordagem proposta sugere.

O desenvolvimento da dissertação propõe um modelo metodológico baseado não só na investigação, como na experimentação e intuição. Consequência de uma temática que aborda experiências particulares do indivíduo e coletivo como a imaginação e a ocupação do espaço público, importam não só os recursos técnicos como os humanos. Assim sendo o ato intuitivo tem expressão no domínio das motivações que levaram ao desenvolvimento da temática, numa seleção e articulação pessoal das referências, validadas por uma investigação no domínio académico, e na experimentação dos projetos apresentados.

A dissertação é desenvolvida seguindo um corpo teórico de investigação, numa seleção criteriosa dos diversos media disponíveis (livros, filmes, internet, jornais e revistas), na participação em atividades dinâmicas (conferências, workshops e simpósios), a par do desenvolvimento da componente projetual, usando como meios artísticos a instalação e/ou performance e como meios técnicos o desenho e a fotografia.

É ainda de salientar a importância de um “fazer experimental” que nem sempre se orienta ou concretiza em projeto. Algumas das observações da prática artística enunciadas na investigação são reflexos de um percurso de descoberta do tema, não sendo necessariamente materializadas em propostas para os lugares observados e investigados; são deste modo ensaios visuais do processo que orienta a temática.

IMAGINAÇÃO

No espaço público a relação entre o espaço imaginado e o espaço vivido, num processo de seleção e reconhecimento de um território, gera o mencionado microcosmos afetivo e estético de um ou vários grupos sociais que circunscreve a ideia de cidade. Esse microcosmos contém em si condições necessárias à construção de imaginários que, quer pelas suas condições naturais geográficas, quer pelos seus usos sociais e formas de expressão, atribuem à cidade “uma mentalidade urbana que lhe é própria.”⁸ (Silva, 2006, p. 25)

Nesse processo de identificação social, o imaginário atua como uma representação coletiva numa procura constante da relação entre as várias “coisas” que compõem o tecido urbano. É o lugar do confronto entre as dimensões do real, espaço disponível para as “coisas”, e o espaço ficcional, onde se geram as descodificações e interpretações dos vários símbolos que atuam no espaço público.

Como defende Gilbert Durand, “o imaginário não é uma «disciplina», mas um tecido conjuntivo «entre» disciplinas (...) que acrescenta ao banal signifiante os significados, o apelo do sentido” (Durand, 1998, p. 231), o que faz dele uma medida de quantificação qualitativa de uma cidade, medindo pela sua ambivalência usos e perspectivas distintos do espaço público.

Por ser um lugar do “entre saberes” contém em si a capacidade de formalizar, tornar palpáveis, dimensões da identificação e interpretação do espaço público, até então invisíveis, ao mesmo tempo que com a energia da poesia cria uma narrativa simbólica sobre as construções físicas e concretas do espaço urbano.

⁸ Tradução livre, “(...) hace una mentalidad urbana que le es propia.”

Esta narrativa simbólica é reflexo de um contexto e práticas que por se apresentarem “na experiência de uma liberdade” (Durand, 1993, p. 33) transparecem os valores de uma sociedade, atuando como um barómetro dos hábitos citadinos; “é este fenómeno inelutável para a consciência humana que constitui a imediata organização do real.” (ibidem, p. 54)

Como construção mental consciente e processo para estruturação do imaginário, a imagem atua como o meio pelo qual as “coisas” do mundo se vão tornando reais, numa ação individual e coletiva, num processo cíclico de entendimento entre a percepção e a razão.

Do conceito de imagem na formação de um objeto Gaston Bachelard propõe, partindo da tese defendida por Jean Paul Sartre na qual “a imagem (...) é uma consciência que visa produzir o seu objeto; portanto é constituída por um certo modo de julgar e de sentir, do qual não tomamos consciência enquanto tal, mas que aprendemos sobre o objeto intencional como esta ou aquela qualidade” (Sartre, 1996, p. 132), uma aproximação fenomenológica à imagem poética, que contém a particularidade de ir além descodificação pela razão e pelos sentidos, dado o seu carácter simbólico e dual.

A imagem poética, quer pela proliferação que tem no microcosmos afetivo que é a ideia de cidade, quer pela relação que mantém com o ato imaginativo é elemento essencial numa análise à imaginação como uma unidade de medida⁹ que auxilia o processo de leitura poético do espaço público.

Bachelard afirma que “(...) na sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingénua” (Bachelard, 1979, p. 185), existindo num processo anterior ao

⁹ Fahrenheit e Celsius, polegadas e centímetros, são exemplos de como as medidas são símbolos aprendizados de medição quantitativa do espaço e, não sendo a sua compreensão a uma escala global mas local, revelam o quão importante é um posicionamento tanto de contexto geográfico como cultural para uma unidade de medida cumprir o seu propósito. No caso particular da *imaginação*, unidade de medida também simbólica, ganha carácter de medidora de princípios e valores e não de distâncias ou coordenadas. Por isto, trata-se de uma unidade de medida qualitativa e não quantitativa, num contexto geográfico específico.

entendimento, quase do domínio do sonho, que absorve as diferentes imagens. Para o autor, este processo é tanto mais do encontro da essência quanto menos intelectualizada for a imagem em questão e por isto ingénua.

Refletindo sobre a tese de Bachelard, acolhe-se a ideia de um reconhecimento anterior à experiência, do qual algumas imagens são exemplo em processos como o de empatia, sem que haja alguma explicação à priori, como algo que orienta a afinidade entre observador e observado. Contudo, se as imagens são no imaginário o conjunto relacional que dá significado a tudo que existe, como afirma Gilbert Durand, até mesmo um processo como o de empatia é manifestação subjetiva do sentido e “o imaginário não é outra coisa que este trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente, como magistralmente Piaget mostrou, as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo.” (Durand, 1984, p. 38)

Deste modo, avançar com o pensamento “agregador do imaginário” que defende Bachelard é articular com a dimensão que lhe acrescenta Durand, na defesa de uma imagem poética reflexiva e experienciada, ingénua na medida que se manifesta pela absorção de um mundo sensível mas consciente e premeditada na medida que abarca um conhecimento e ação humanos.

Na verdade, aquilo que Bachelard transmite na sua tese, de um imaginário como processo de poetização anterior à percepção ou compreensão, aponta o carácter cíclico entre imagem poética e imaginação. Avança na sua argumentação a defesa da relação antes da relação. Um sistema de poetização anterior aos argumentos da linguagem, da narrativa e da conceptualização, um processo que se descobre desta forma no “entre saberes” descrito por Durand, e que se permite experimentar.

Partindo deste princípio, de uma ação conduzida pelo imaginário na procura de uma relação entre os transeuntes e o local, surgiu o projeto de registo “Rastos”¹⁰.

O primeiro ciclo de registos iniciou-se em simultâneo com o desenvolvimento da proposta para o muro do Instituto Profissional do Terço¹¹, na Praça Marquês do Pombal. Num processo de identificação com o local, “Rastos” foi o meio de refletir sobre o espaço sem a necessidade de conceptualizar demasiado a ação. Advém de um fazer experimental que pela permanência no local absorve algumas das dinâmicas entre cidadão e cidade.

Concretizou num registo em fotografias a preto e branco impressas, o movimento daqueles que se deslocavam no espaço em frente ao muro (rua e passeios), com canetas e lápis de cor definindo categorias associadas à cor bem como um limite do tempo de registo. Foram selecionadas fotografias a preto e branco por simbolicamente suscitarem uma ideia de memória e passagem e de uma saturação negativa, contrapondo a saturação das linhas coloridas geradas pelos percursos dos transeuntes.

O mesmo processo foi repetido noutros locais da cidade do Porto, como o Jardim da Cordoaria, Praça da Batalha, Miradouro da Vitória, sem que para estes locais houvesse alguma intenção de formalizar uma proposta projetual. Desta repetição aglomerou-se ao processo o carácter da ocupação e repetição insistente do registo, como um exercício de resistência nos diferentes espaços.

¹⁰ Para um conhecimento aprofundado do projeto consultar o livro de projetos em anexo.

¹¹ É relevante mencionar que o Instituto Profissional do Terço se trata de uma instituição particular de solidariedade social e de educação que acolhe crianças do sexo masculino advindas de famílias desestruturadas, contendo ainda nas instalações do edifício uma área de creche e infantário. A proposta em questão foi colocada no âmbito da disciplina de Projeto I, no primeiro ano do mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, numa colaboração entre a instituição e a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para intervir numa das áreas do edificado, em particular o muro que dividia a rua e uma área, na altura em construção, de recreio. Para um conhecimento detalhado da proposta consultar o livro de projetos.



Imagem 3. Projeto "Rastos", primeiro momento

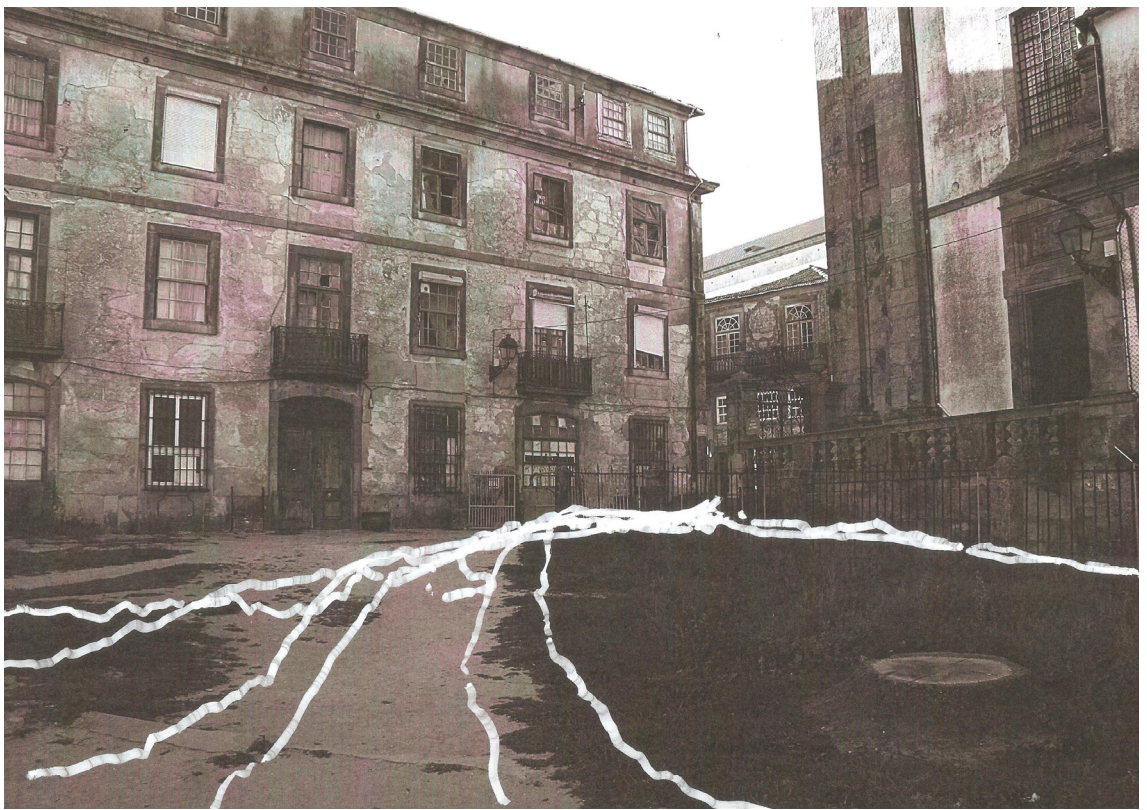


Imagem 2. Projeto "Rastos", segundo momento

As imagens obtidas dos desenhos, mais ou menos saturadas, retratam uma duração de registo, mais ou menos longa, a velocidade do registo, mais ou menos rápido, e as contingências de um desenho executado nestas condições, numa linha que procura um meio simbólico de se representar enquanto tempo e deslocação.

Ainda que advinda de uma consciência “ingénua” pela materialização num ato do fazer e não do conceptualizar, as imagens são especulações imaginativas da realidade envolvente que são indissociáveis de um conhecimento de escala alargada, de um reconhecimento anterior à experiência, até mesmo na seleção do enquadramento fotográfico e na ocupação dos locais para desenvolver o registo.

São, enquanto processo, momentos de paragem para quem regista e inevitavelmente de reflexão por se encontrar rodeado de experiência urbana; enquanto resultado são objetos de um ato imaginativo que impulsionou à materialização, e talvez nesse ponto possam ser abordadas como movimentos poéticos “da alma” (Simão, 2011, p. 73), por acolherem uma liberdade que aceita “a vivência ambígua desta origem que reúne homem e natureza num mesmo denominador; emergência e dinamismo” como “força ativa pela qual construímos um mundo imaginário (...) pela qual o mundo é contemplado e recriado esteticamente.” (ibidem)

Assim, a imagem poética ressalta tanto esta relação dinâmica que mantém com o imaginário, como com a cidade e os seus intervenientes e reforça o carácter agregador da qual é herdeira, por se encontrar sempre contextualizada com um domínio narrativo “em prosa” da cidade.

Afastando-se da perspectiva de Sartre do ato imaginativo como experiência isoladora e alienadora do mundo, Bachelard considera que “o ato imaginante se bem que constituinte (de um mundo, de um universo, de um cosmos, de uma intimidade) não é (...) nem isolador nem muito menos nadificante; ele é “agregador” e doador de sentido.” (Simão, 2011, p. 65)

Da imagem poética ao ato imaginativo, tratar a imaginação como uma unidade de medida, é aborda-la seguindo esse carácter agregador, pela capacidade que contém em si de transpor um mundo que se relaciona com a vida, com o quotidiano, aproximando a poética específica e característica de um local com os objetos nele depositados ou anulados.

O que alude Gilbert Durand é a visão do imaginário como um “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir” (Durand, 1994, p. 3) pelo ser humano, na sua condição de ser racional, social e cultural. Afasta-se do pensamento de Bachelard, na medida que não acredita num divórcio entre a razão e a imaginação, e aproxima-se do mesmo na medida que acredita num imaginário traçado por um trajeto antropológico¹².

Ora a ideia de “museu” que defende articula a necessidade de um acervo desse mesmo trajeto como um meio de equilíbrio psicossocial que, fazendo a ponte com práticas artísticas no espaço público, conecta as dimensões de uma perspetiva do artista, com aqueles que acolhem a obra na sua dinâmica pessoal.

Na defesa de uma leitura poética é importante salientar esse processo de relacionamento que ora contesta preconceitos vigentes, ora revela dimensões de um contexto ignorado ou adaptado a uma prática quotidiana. A ideia de trajeto é reveladora também nessa pulsão que exala de mobilidade, que exige uma dinamização do corpo para se concretizar. E o ato imaginativo acarreta em si parte do experimentalismo advindo do pensamento empírico, apesar da experiência não recorrer meramente à percepção e aos sentidos, só se concretiza na experiência dos indivíduos com o mundo, com a vida.

¹² “O ‘trajeto antropológico’ é a afirmação, para que um simbolismo possa emergir, que ele deve indissoluvelmente participar – numa espécie de ‘vai e vem contínuo’ – às raízes inatas na representação do sapiens, e, no outro ‘extremo’, às intimações variadas do meio cósmico e social. A lei do ‘trajeto antropológico’, tipo de uma lei sistémica, mostra bem a complementaridade na formação do imaginário, entre o estatuto das aptidões inatas do sapiens, a repartição dos arquétipos verbais e grandes estruturas ‘dominantes’ e seus complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana.” (Durand, 1994, p. 59)

Se em Bachelard “imaginar é abstrair a realidade para a ela voltar após o sonho” (Serpa, 2008, p. 65) em Durand imaginar é absorver a realidade para permitir nela o sonho.

Para Durand a faculdade da *imaginação*, tal como era para Baudelaire “rainha das faculdades”, é o trajeto antropológico que permite o entendimento e decodificação dos símbolos, e a imagem é o meio que permite ao nível neurológico o entendimento para uma passagem ao nível cultural. Logo os meios de absorção da imagem poética são dados por estímulos exteriores, que dizem respeito à vida material, para depois se permitirem a ser percebidos, decodificados e interpretados e consequentemente geradores de nova ação.

Neste sentido só numa absorção atenta dos estímulos exteriores, dados pela percepção, se constrói estímulos interiores, como o da *imaginação*. Contudo, é importante referir que vivem num processo cíclico de sustento, sem que um tenha que anteceder ou preceder o outro. Subsistem da relação constante que estabelecem entre si.

Essa relação valida a importância de uma ligação entre aquele que é o imaginário e o espaço em que este se forma, com uma geografia que lhe é inerente. A absorção imagética, pelo ato percetivo, estabelece uma relação no ato imaginativo com o local e o modo como é absorvida.

Como escreve Gonçalo M. Tavares no seu *Atlas do Corpo e da Imaginação* “(...) seria interessante estabelecer uma categoria de pensamentos e ideias de acordo com as condições em que surgem. Se assim fosse teríamos pensadores e pensamentos ruidosos e pensadores e pensamentos silenciosos; teríamos ainda pensadores e pensamentos imóveis e pensadores e pensamentos móveis.” (Tavares, 2013, p. 246-247) O mesmo se pode transpor para a imagem poética no espaço público, seria interessante pensar em observadores e imaginários mais ou menos íngremes, mais ou menos planos; mais ou menos recônditos, mais ou menos evidentes.

A *imaginação* mantém assim uma relação estreita com o trajeto e com o espaço, e nela o corpo não é mais um depósito de sentidos, mas meio de concretização da vida, seja na

(in)forma que se apresente. Neste contexto, debater a *imaginação* é debater o corpo e o espaço, abraçando uma dimensão da imaginação e do ato imaginativo, participantes no processo de desenvolvimento de uma obra, instigando uma prática que se relacione diretamente com o meio, com as práticas executadas nos afazeres quotidianos, ou seja com a vivência do lugar.

Exemplos que ilustram esta prática são os trabalhos de Richard Long e Hamish Fulton, *walking artists*, que não acreditam que a ação artística se concretize na produção de objetos mas na concretização da vida em si. A poética da imagem concentrada nos seus trabalhos desvenda o experimentalismo de ação face à arte e à própria vida, no qual o caminhar é a ferramenta para o desenvolvimento das suas intervenções.

Como expõe Francesco Careri no seu livro *Walkscapes* sobre o trabalho “A Line Made by Walking” de Richard Long, “Através do corpo Long mede as suas próprias percepções e as variações dos agentes atmosféricos, ele usa o andar para capturar as mudanças de direção dos ventos, da temperatura e sons. Medir significa identificar pontos, indicando-os, alinhando-os, circunscrevendo espaços, alternando-os mantendo um ritmo e direção (...)”¹³ (Careri, 2009, p. 148) E com o corpo a capacidade de imaginar transcreve a ação numa medida e vice-versa, e permite ao artista que experiencie o espaço e o analise à luz de elementos que até então se apresentavam invisíveis. Dá-lhe além de uma experiência quotidiana, pelo próprio caminhar, uma experiência estética, pelo absorção imagética, não só no visível, mas na formação de novas imagens mentais que lhe permitem medir, quantificar, ou seja posicionar-se.

Mas neste trajecto que menciona Durand, não só os objectos e espaços experienciados contribuem numa aproximação ao espaço público e às suas dinâmicas imaginativas. As experiências falhadas, destruídas ou imaginadas constituem a identificação da cidade e condicionam a identificação que os habitantes têm com os lugares das suas cidades.

¹³ Tradução livre, “Through the body Long measures his own perceptions and the variations in atmospheric agents, he uses walking to capture the changes in the direction of the winds, in temperature and sounds. To measure means identifying points, indicating them, aligning them, circumscribing spaces, alternating them in keeping with a rhythm and a direction (...)”



Imagem 4. A Line Made by Walking, Richard Long (1967)
 Fonte: <http://www.tate.org.uk/>



Imagem 5. The Pilgrim's Way, Hamish Fulton (1971)
 Fonte: <http://www.tate.org.uk/>

“No mapa do teu império, ó grande Kan, devem encontrar lugar tanto a grande Fedora de pedra como as pequenas Fedoras nas esferas de vidro. Não por serem todas igualmente reais, mas por serem todas só presumíveis. Uma encerra o que é aceite como necessário enquanto não o é ainda; as outras o que é imaginado como possível e no minuto a seguir já não o é.” (Calvino, 2011, p. 41-42)

Ítalo Calvino demonstra que a relação cíclica entre a *imaginação* e a cidade, é motivação na tomada de ação sobre a construção da urbanidade, em simultâneo, que a não construção representa os desejos daquilo que se pretende de uma cidade. São também eles elementos mensuráveis por revelarem motivações no desenvolvimento das cidades que posicionam os seus cidadãos tanto numa perspetiva de passado, pela projeção imaginária de memória que pretendem retomar, de presente, por posiciona-los face ao seu contexto, e de futuro, como o caminho que pretendem vir a seguir.

Acrescenta à dimensão do imaginário, já relacionado com o corpo e o lugar, o tempo; indispensável na ideia de trajeto e participante ativo em qualquer questão do contexto.

“O Porto que não foi”, de André Tavares, é um exercício que propõem a reconstrução da imagem de uma cidade do Porto pelos projetos que nela nunca chegaram a ser construídos. Explica pelo seu exercício que não se trata de fazer a reflexão de um passado que nunca aconteceu, mas de perspetivar um futuro, que na verdade é já o presente. Os seis projetos que menciona, uma praça, uma ponte de pedra, o lugar do mercado, uma outra baixa da cidade, um novo planeamento central e a higienização do Bairro da Sé, apesar de nunca construídos são “reflexo no sedimento cultural” do espaço urbano que pertence hoje à cidade e por isto, prova de uma cidade imaginária geradora de mudança. (Tavares, 2001, p. 49-51)

Assim a *imaginação* funciona não só como um barómetro de mudança dos tempos, mas como uma unidade de medida capaz de atuar sobre a memória. A memória, não como visão romântica dos lugares, mas fundo afetivo pelo qual as pessoas projetam o futuro do espaço que usufruem.

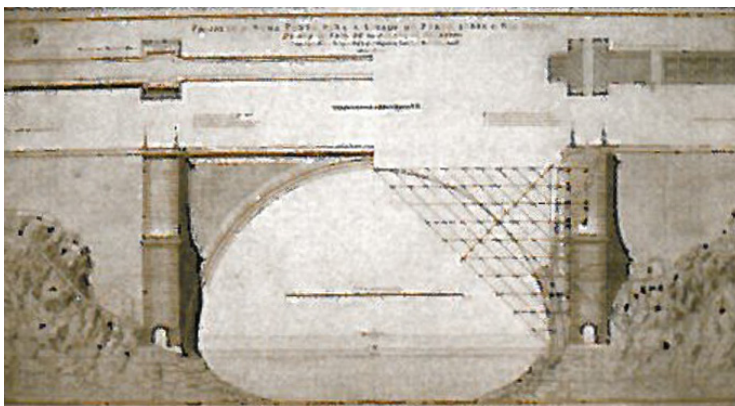


Imagem 6. O Porto que não foi, André Tavares
 Fonte: revista Insi(s)tu



Imagem 7. O Porto que não foi, André Tavares
 Fonte: revista Insi(s)tu

A *imaginação* pode contribuir, neste sentido, como elemento que descodifica estas experiências passadas, presentes e futuras e auxiliar numa visão crítica da cidade, sugerindo e refletindo sobre os espaços públicos.

Uma prática artística no espaço público que se enfoque em questões do corpo, do lugar e do tempo e use a *imaginação* como ferramenta hermenêutica de descodificação do espaço, tem a capacidade de gerar processos de leitura poéticos caso se comprometa e aceite este meio como uma prática experimental, não na busca de respostas mas no levantamento de novas questões.

Acredita-se assim que uma das perspetivas que o imaginário abraça é a de um ato especulativo sobre a realidade envolvente, diretamente ligado com a perceção ainda que com a capacidade de a ultrapassar, na medida que não se limita a absorver o concreto, mas a construí-lo, num processo cíclico de entendimento.

Assim a *imaginação* é revisitada como uma das unidades de medida de uma prática artística experimental no espaço público, isto porque como medida simbólica, como na realidade são todas as medidas, se pode fazer representar por signos materiais apesar do seu conteúdo imaterial, signos como a imagem poética, representação consciente do mundo exterior, de realismo ambíguo.

Auxilia, como unidade de medida, o entendimento de uma prática artística que se envolva tanto em questões do corpo como do espaço, porque assinala e marca os limites de um pensamento sobre os mesmos materializando, quando conceptualizada, valores de uma esfera simbólica, imaterial.

ESPACIALIDADE

A ideia de que o espaço só se concretiza pela ação conduz à reflexão feita por Bachelard onde afirma que o espaço deve ser tomado “como um instrumento de análise para a alma humana.” (Bachelard, 1994, p. 20) Se todo o espaço construído é imaginado e concebido pelo ser humano, também as ações consequentes e relacionais com o mesmo refletem as motivações mais profundas que levam à sua ocupação.

O espaço é tratado como um atributo objetivo das coisas, com os seus significados quotidianos de “direção, área, forma, padrão e volume (...) bem como distância” (Harvey, 1994, p. 188), contudo a sua produção é reflexo da reprodução da vida social que, como defendeu Michel de Certeau¹⁴, é uma instância aberta à criatividade, “criado por uma miníade de acções, todas elas trazendo a marca da intenção humana.” (ibidem, p. 197)

Ora essa intenção é o que David Harvey define de “consciência espacial” ou “imaginação geográfica”¹⁵, como a ação que permite aos indivíduos identificarem o espaço na sua própria biografia e se relacionarem com o mesmo, e reconhecerem as várias transições entre indivíduos e organizações num determinado território. (Harvey, 2005, p. 212)

Essa consciência espacial é resultado das ações na cidade que aliam a experiência do espaço geográfico à experiência estética. É tanto a deslocação dos corpos, como os processos perceptivos e imaginativos a este movimento associados.

Nas artes plásticas, essa consciência espacial mantém o seu vínculo direto na obra de arte *site-specific*.

¹⁴ In Harvey D., (1994). *A condição pós moderna*, p. 197.

¹⁵ Tradução livre, “spatial consciousness” e “geographical imagination”.

Mais do que a sua designação indica, uma obra pensada e feita para um sítio específico, o termo está relacionado com a intervenção artística no lugar, com os seus contextos político, económico e social, havendo portanto uma relação estreita entre o lugar e a ação, e sobretudo uma permanente dependência entre ambos.

Richard Serra, um dos pioneiros na abordagem da escultura segundo os princípios do *site-specific*, explicitou que: “As obras *site-specific* lidam com as componentes do meio de determinados lugares. A escala, tamanho e localização das obras *site-specific* são determinadas pela topografia do lugar, seja ele do circuito urbano, paisagístico ou arquitetural. As obras tornam-se parte do lugar e reestruturam conceptual e perceptualmente a sua organização”¹⁶ (Serra, 1992, p. 1125), promovendo um diálogo entre a envolvente e o transeunte, enfatizando e relacionando as suas diferentes linguagens como meio de criar uma outra, intermédia. (ibidem, p. 1126)

E se o *site-specific* se foca aparentemente em questões de localização geográfica, como foi explicitado nas palavras de Richard Serra, a conotação que atribui aos espaços de “lugar” demonstra que propõem também um fundo afetivo, no qual o observador não é mais um agente passivo mas pela sua ação, ativador da obra e do espaço que a acolhe.

Como defendeu Michel Foucault, “O espaço em que vivemos, no qual somos retirados de nós mesmos, no qual acontece precisamente a erosão da nossa vida, do nosso tempo e da nossa história, este espaço que nos rói e nos escava é em si mesmo um espaço heterogéneo. Por outras palavras, não vivemos num vácuo, no interior do qual podemos situar indivíduos e coisas. Não vivemos no interior de um vazio que pode ser colorido por diferentes luzes, vivemos no interior de um conjunto de relações (...)”¹⁷ (Foucault, 1984, p. 47), que num determinado contexto político, económico, social e cultural estruturam a experiência do espaço.

¹⁶ Tradução livre, “Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architecture enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually of the organization of the site.”

Esse conjunto de relações que refere Foucault é explicado por David Harvey como pertencentes a três esferas distintas: a do plano das “práticas materiais do espaço”, nos vários fluxos, transferências e interações físicas de maneira a garantir a produção e reprodução da vida social; a das representações presentes do espaço, como o conjunto de imagens e significados que permitem identificar e compreender estas práticas materiais; e a dos “espaços de representação” absorvidos pelos sentidos propriocetivos e imaginados e recriados pela mente. (Harvey, 1994, p. 201)

Considerando que as práticas materiais dos espaços estão geográfica e contextualmente dependentes de fluxos personalizados de bens e pessoas, que as representações simbólicas são afetadas sobretudo por uma cultura particular associada, e que os espaços de representação ou imaginários são resultado tanto das práticas materiais como da simbologia que lhe é associada, é explícito que se trata de uma esfera de grande complexidade e alteridade e que origina as mais diversas relações e pareceres.

Contudo, por mais diversas que sejam estas práticas espaciais, existe entre elas um denominador comum essencial à concretização da vida social e espacial: o corpo.

É pelo corpo que se proporcionam todas as experiências materiais e estéticas no espaço citadino. E se cada contexto é gerador de práticas divergentes, o corpo aliado à consciência espacial é a medida flexível “entre relações” que proporciona a ação em todas elas.

O corpo deixa deste modo de ser um depósito dos sentidos, mas o meio pelo qual são gerados os vários processos de *espacialidade*, que mobilizam os indivíduos nos seus vários percursos.

¹⁷ Tradução livre, “L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, et notre temps et e notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatouillements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations (...).”

É nesse trânsito entre geografias e corpos que a mobilidade é sintoma de “uma revelação da existência” (Tavares, 2013, p. 122), na qual os caminhos e percursos são denúncia de hábitos mais profundos do corpo que, como um sismógrafo, vai sentindo e registrando as várias dimensões da cidade. Assim, “alargar os movimentos e os percursos é alargar a experiência” (ibidem.) à qual o corpo é exposto no seu dia-a-dia.

“A minha mão (não) é um sismógrafo”¹⁸ foi um projeto que tratou de questionar por uma ação repetitiva e performativa do desenho sobre o ritmo, no qual vão sendo registrados os movimentos que sofre o corpo, através da mão, ao deslocar-se num transporte público, no caso particular do metro¹⁹.

O risco preciso da caneta procura a representação científica, rígida, ao passo que os blocos executados em papel reciclado divergem daqueles que alguma vez seriam usados num registo científico preciso, pela sua textura e composição disformes. Para cada trajeto é feita uma legenda com o tipo de deslocação, o tempo de registo, o ponto cardinal de “oscilação” e a escala²⁰.

Tornar o percurso num objeto físico, numa espécie de cartografia, é uma tentativa de capturar os movimentos infligidos no corpo pela máquina, ao mesmo tempo que o próprio corpo se transfigura numa máquina sensível, na tentativa de manter um ritmo e postura constantes, num processo individual de voltar a sentir um trajeto coletivo.

¹⁸ Para um conhecimento aprofundado do projeto consultar o livro de projetos em anexo.

¹⁹ No projeto em questão assume-se o metro como um lugar público, transitório. É discutível, no caso particular do Metro do Porto, se se continua a tratar de um serviço de transportes público ou semi-público após a concessão acordada no início deste ano, contudo à temática da investigação não interessa o seu papel enquanto serviço de transporte prestado mas enquanto local de permanência da esfera pública.

²⁰ Procurou-se estabelecer uma relação com os vários parâmetros que regem o registo de um sismógrafo e transpo-los para a prática artística, variando nos parâmetros de tipo de deslocação convergente ou divergente, numa oscilação pendular horizontal ou vertical, essa representada por um ponto cardinal (Norte, Sul, Este, Oeste) e a escala (em todos os registos a 1:1). Cada um dos desenhos tem a sua legenda específica.

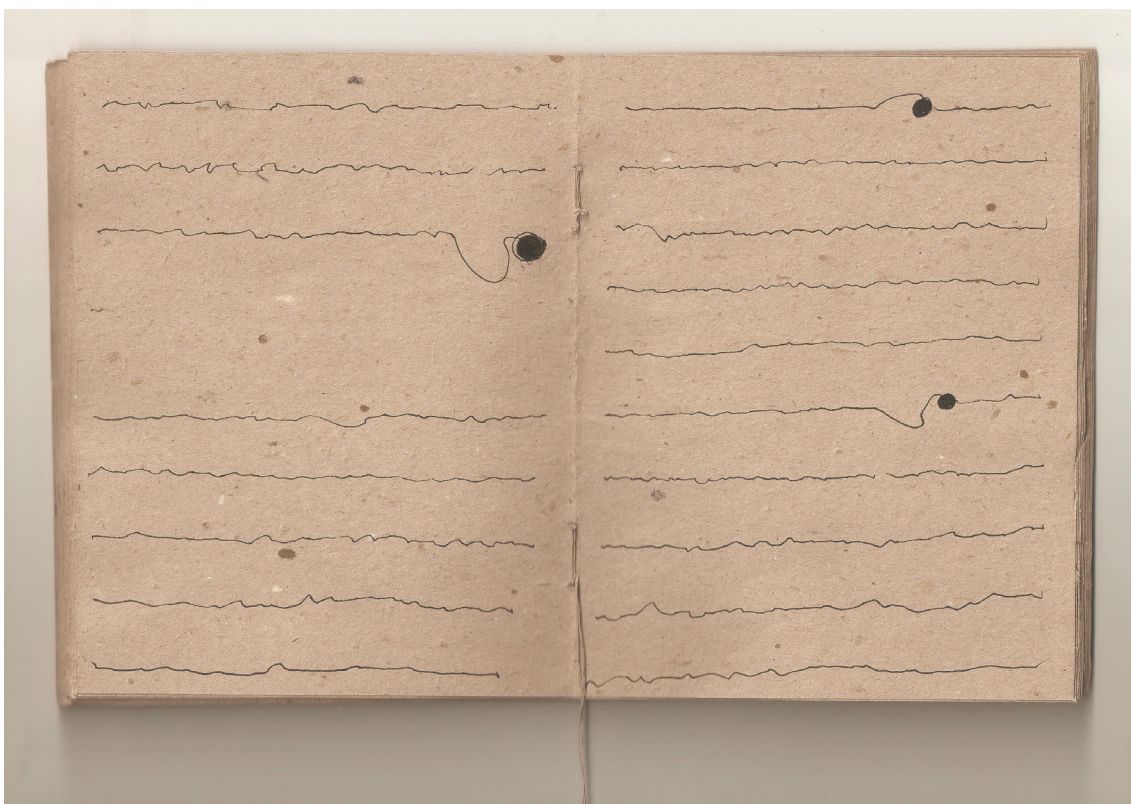


Imagem 8. Projeto "A minha mão (não) é um sismógrafo"

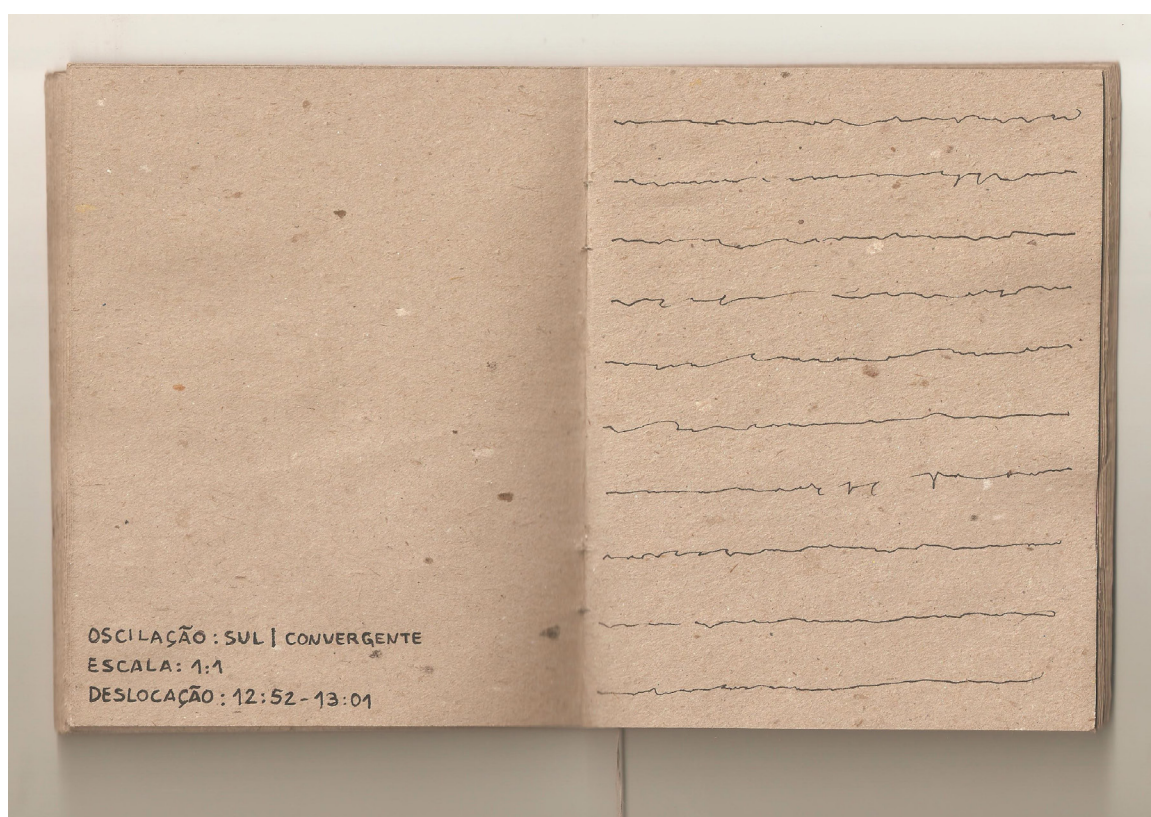


Imagem 9. Projeto "A minha mão (não) é um sismógrafo"

Os registos pretendem focar-se sobretudo nesse percurso imposto ao indivíduo, resgatando uma sensação comandada pelo espaço, também em movimento, e a ação, de permanência e insistência nos registos, uma multi-localização do corpo em movimento. É sobretudo a aproximação de um espaço material, em deslocação, ao espaço da representação “que imagina novos sentidos ou possibilidades para práticas espaciais.”²¹ (Harvey, 1994, p. 201)

Definiu-se como uma ação performativa, não pelo carácter coreográfico que havia sido planeado, mas precisamente por o corpo se permitir a uma postura e permanência no local durante os momentos de registo, que resulta consequentemente numa ocupação e não só num registo.

Assim a *espacialidade* é o encontro efetivo entre o espaço, na sua forma, e o movimento, na sua direcionalidade (Aguilar, 2006, p. 75), que permite uma consciência espacial pelas relações de vizinhança existentes num lugar. Localiza, por conseguinte, tanto os corpos como os lugares e permite ao corpo pensante a gestão da imaginação, sensação e emoção incorporados no dia-a-dia.

Esses trajetos quotidianos são ainda influenciados por uma outra qualidade, constituinte do próprio espaço público, no corpo como medida democrática da cidade, a escala.

O conceito que se pretende explorar, presente em várias obras *site-specific* e *land art*, não remete somente para o de escala física na relação do corpo com o espaço construído, pela qual o urbanismo é responsável no planeamento do espaço público, mas o de uma escala total, tanto física como mental, sugerida pelas experiências de mobilidade e pela memória que condiciona os seres nos diferentes espaços.

²¹ “A minha mão não é um sismógrafo” veio a verificar-se como um processo sem fim determinado, que se vai repetindo nas várias visitas ao transporte, como um novo meio de viajar, como uma prática que se revisita.

A obra “Grande Cretto”, de Alberto Burri, ilustra essa esfera da escala, também como um processo de construção.

A proposta da criação de um marco que representasse a aldeia de Gibellina, na Sicília, destruída por um terremoto em 1968, conduziu à intervenção de Burri, não a ocupar um lugar na nova aldeia de Nova Gibellina, mas a recuperar o acontecimento da antiga no “lugar da tragédia, com uma sîndone dos vestígios do antigo núcleo habitado, com o fim de transportar não só a memória simbólica, mas também espacial e de uso do antigo lugar.” (Nozza, 2001, p. 52)

Cimentando em blocos os antigos espaços que pertenciam à cidade, casas, comércio, etc, o artista mantém além de uma fixação temporal e espacial, como se as áreas mantivessem as suas funções conservadas e protegidas, o relato de uma aldeia que pela sua dimensão pouco representava na Sicília, e também por isso após o desastre não ter sido reconstruída, que no isolamento do movimento, na construção massiva, se torna um peso gigante e monumental no lugar.

É certo que as suas dimensões colossais e a forma como se apresenta esteticamente têm impacto no observador mas sobretudo a escala humana num lugar que momentaneamente perdeu toda a sua dimensão e humanidade ressoa como um eco nos vários corredores do cimento erigido, num lugar de momento congelado.

O ser humano é na verdade do tamanho que a sua pequena e virtual realidade lhe permite. Se a escala é maximizada também a absorção imagética o é, logo o impacto que a aldeia teria na paisagem em pouco se compara à da obra, apesar das suas áreas de proporção idêntica.

Expõem-se assim a escala como esta energia pertencente à mobilidade, que na verdade influência a cinestesia e a imaginação dos locais.



Imagem 10. Grande Cretto, Alberto Burri (1985)
 Fonte: <http://paulvonplace.files.wordpress.com/>



Imagem 11. Grande Cretto, Alberto Burri (1985)
 Fonte: <http://www.myzipzip.com/>

No espaço urbano pode-se assim falar que o transeunte convive com um desejo de amplificar a escala. Nas cidades, o percurso por escalas é revigorante; se o indivíduo é um gigante que brinca com casas milimétricas e nuvens, ao mesmo tempo passa a mover-se como outros tantos objetos milimétricos e invisíveis para aqueles que noutra escala nem o vêem perceptível.

A macro escala, por exemplo no voo, despova os sítios mais habitados, como se todas as grandes construções aparecessem do nada, como se os veículos se movessem sozinhos. Contudo o conhecimento de uma escala alargada faz com o que o indivíduo perceba que não. A energia , o movimento, é gerado também por ele, ser humano.

Assim sendo também o indivíduo é construção imagética de um conhecimento consolidado que, com uma geografia inerente , o assemelha ora a gerador de energia, ora a uma peça invisível em movimento.

O fundamento da memória justifica todas as manifestações nostálgicas dependentes do lugar, contamina os espaços, ou a ideia deles, e a escala além de uma produção do espaço construído é reflexo dessa memória, que na deslocação se altera, recuperando a ideia de trajeto como alargamento ou estreitamento do conhecimento, da experiência.

Nesta ideia de trajeto, existe mais uma qualidade espacial, incontornável ao corpo que é o tempo. O tempo como o movimento fluído que mantém o ritmo do espaço citadino, o ritmo implícito de uma narrativa em prosa e poesia.

Pela abordagem visionária de Georg Simmel, em finais do século XIX, que previu o quanto o espaço refletiria o ritmo da “intensificação nervosa” das cidades (Simmel, 2005, p. 577-578)²², é visível em pleno século XXI as reações que esse ritmo acelerado implicou na *espacialidade*.

²² Publicado originalmente no livro *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) Frankfurt: M. Suhrkamp, de Georg Simmel.

“A cidade utópica (feliz) não é a que tem as leis certas, como os filósofos sempre defenderam, mas sim a que tem o ritmo certo.” (Tavares, 2013, p. 115) É aquela em que os indivíduos, o espaço e o tempo se encontram em sintonia. E como refere David Harvey “se é verdade que [o tempo] é memorizado não como um fluxo, mas como lembranças de lugares vividos, a história deve realmente ceder lugar à poesia” (Harvey, 1994, p. 201) numa aproximação a esta qualidade da *espacialidade*.

Demonstra-se assim, que a *espacialidade* poderá funcionar como uma unidade de medida capaz de tratar de questões do reconhecimento imaginário de um território, num espaço perceptual que se refere “ao modo como processamos percepções sensitivas neurologicamente e as registamos no mundo do pensamento” (Harvey, 2004, p.7), como num espaço simbólico e abstrato que “gera significados distintos através de leituras e interpretações.” (ibidem)²³, reforçando o carácter relacional que é estabelecido com os lugares, e como esse temperamento mantém um fundo de afetividade, dado pela memória e transição nos locais.

Como metaforicamente é demonstrado pelo filme “Stalker” de Andrei Tarkovsky (1979), um dos lugares mais relevantes do enredo é um território deserto e proibido, controlado pelas autoridades e aparentemente associado a algum tipo de experiência secreta, sem que esta seja alguma vez clarificada. Na crítica de Colin Fournier “O enigmático espaço pode ancorar nele diversas narrativas e demonstra que num mundo erroneamente familiar existe uma ficção mais profunda “(...) para a qual nunca deixamos de construir representações e explicações hipotéticas: é aí que reside a nossa geografia imaginária, no reino da nossa experiência física do espaço e da vida.”²⁴

²³ Tradução livre, “Perceptual space refers to the ways we process sense perceptions neurologically and register them in the world of thought. Symbolic space is abstract (...) generates distinctive meanings through readings and interpretations.” Publicado no documento para a conferência *Marx and Philosophy Conference*, Londres, 2004.

²⁴ Colin Fournier in *Once Upon a Place*, Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2010.

Assim, a *espacialidade* auxilia numa prática artística que se foque em questões do espaço, relacionando tanto a dimensão geográfica, da ordem da localização dos corpos bem como os movimentos por eles concretizados. Essa mobilidade é inseparável das questões físicas do corpo, nos limites enquanto ser humano, mas também da dimensão mental pela qual o espaço é absorvido, imaginado e reinventado, numa escala e tempo contextuais.

Enquanto unidade de medida abstrata e simbólica, transporta a cartografia sensível dos lugares, que pela abertura representativa e hermenêutica, permite absorver perspectivas abrangentes e distintas das cartografias científicas.

Tal como a *imaginação* é uma ferramenta de análise qualitativa do espaço, que acolhe tanto a dimensão concreta como a interpretativa que se faz representar por signos, como a mobilidade que contém em si as dimensões e o tempo.

É o meio de uma prática que une o “entre saberes” da *imaginação* com o “entre relações” da cidade, auxiliando o processo de leitura poético das *geografias imaginárias*.

(IN)VISIBILIDADE

“Assim como um ser humano não se esgota nos limites do seu corpo ou do distrito que ele preenche com a sua atividade imediata, mas somente na soma dos efeitos que se irradiam dele temporalmente e espacialmente: assim também uma cidade se constitui da totalidade dos seus efeitos, que ultrapassam o seu imediatismo.” (Simmel, 2005, p. 586)

Se a cidade é território indispensável à concepção de imaginários, quer pelas suas características naturais geográficas como pelos seus usos sociais e culturais, o real e o ficcional são duas perspectivas daquilo que constitui um mesmo espaço público, estático e dinâmico, ausente e presente.

Considerando a dicotomia entre o visível e o invisível, convive na alteridade daquilo que é efetivamente feito e produzido pelos cidadãos, na criação da vida social, e aqueles que são os efeitos que reverberam dessa interação.

Assim, as pedras da calçada levantadas num dos passeios da rua, as passadeiras apagadas, os pontos de encontro, as casas emparedadas, são na cidade visível denúncia de uma outra cidade (invisível) composta por trajetos e ações.

A *(in)visibilidade* da cidade pode ser posta tanto em termos territoriais, numa reflexão sobre as zonas das habitações sociais, dos aeroportos, das cadeias, etc. Pode ser posta em termos de demografia, no questionamento sobre a aglomeração de diversos grupos segundo determinados ideais culturais, religiosos. Pode ser posta em termos económicos e do capital, pelo fenómeno da globalização. Pode ainda estar presente nas artes, na literatura e no cinema, no acolhimento de improbabilidades possíveis e/ou possibilidades improváveis nos lugares.

O conhecimento de uma escalada alargada, permite aos indivíduos absorverem tanto a cidade visível, atribuindo-lhe funções, hierarquias e serviços, como a cidade invisível, gerando significados, relações e dinâmicas. Contudo, pelo seu carácter inato e incorpóreo, a segunda dimensão da cidade atravessa despercebida a rotina quotidiana.

É certo que é impossível para o ser humano pensar continuamente na função orgânica inata que é o acto de respirar, com os seus processos mecânicos de inspiração e expiração, ainda que haja uma consciência do quanto é vital para a sua sobrevivência. Metaforicamente, o mesmo acontece com a condição inata da cidade invisível na cidade visível. É na verdade constituinte de um todo e fundamental na compreensão do sistema orgânico e físico da cidade, ainda que pouco aparente.

Descodificar esta dimensão despercebida do quotidiano é, em vários momentos, reflexão das práticas artísticas contemporâneas, na criação de uma terceira dimensão da cidade, que se posiciona entre o visível e o invisível.

Se a *imaginação* é uma ferramenta hermenêutica de descodificação da imagem poética presente no quotidiano pelos sentidos e a *espacialidade* uma ferramenta de compreensão do espaço e dos corpos que nele se deslocam e acomodam, relacionadas como duas unidades de medida permitem um questionamento mais profundo sobre as diferentes dinâmicas do espaço público que se proporciona neste “entre cidades”. Relacionadas na prática artística, são elementos de um exercício que explora a poesia e o lirismo das narrativas quotidianas.

Esse exercício da consciência espacial constitui, pelas unidades sensíveis da *imaginação* e da *espacialidade*, aliado a uma prática artística experimental, o processo denominado de *geografias imaginárias*.

Refletir sobre o processo das geografias imaginárias, além de aproximar a prática artística no espaço público das duas unidades de medida sensíveis exploradas, requer uma revisita à

génese da abertura da arte a uma nova abordagem quanto ao espaço.

Como sugere a geógrafa Harriet Hawkins, a ontologia da geografia criativa apresenta-se no conceito defendido por Rosalind Krauss com o questionamento sobre o *campo expandido* na arte.

Partindo dos sinais de mapeamento presentes nas obras *site-specific* e na condição *post-medium*²⁵ da arte, numa “historicização das novas práticas intermedia” na combinação de vários materiais e disciplinas (Hawkins, 2012, p. 54), Krauss explicitou que o conceito de “*campo expandido* questionou, em grande parte, a validade das coordenadas tradicionais e analíticas da arte.”²⁶ (ibidem)

Resultado de um contexto pós-moderno de fragmentação imagética dado pela tecnologia e novos meios de expressão, insurge uma nova relação entre artista, obra e museu. O museu liberta-se fracionalmente da sua função enquanto veículo de legitimação da obra e deixa de ser o único local ao qual esta pertence; o transporte das obras para espaços que não o do museu possibilita uma nova abordagem à escala das intervenções; o espaço toma um carácter relacional com a obra, não sendo mais um elemento neutro à sua materialidade.

Desta nova relação entre espaço e obra, são visíveis as abordagens ao *site-specific* e à *land art*, numa interação que converteu o território num espaço de diálogo, a ser analisado de um ponto de vista físico mas também mental, geográfico e social. Do ponto de vista do processo,

²⁵ A condição *post-medium* da arte é defendida por Rosalind Krauss como um dos elementos essenciais na ligação da arte pós-moderna ao campo expandido. A autora argumentou que na pós-modernidade a “prática não é definida na relação com um dado media (...) mas antes na relação das operações lógicas num cenário de condições culturais, no qual quaisquer media – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos, (...) podem ser usados.” (Krauss, 1979, p. 42)

Tradução livre, “practice is not defined in relation to a given medium (...) but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, (...) might be used.”

²⁶ Tradução livre, “expanded field questioned, wholesale, the validity of art's traditional analytic coordinates.”

a prática artística aproximou-se dos lugares, sem que estes se tratassem de depósitos da obra mas parte integrante da sua concretização.

Ao abeirar-se da geografia, a arte “assumiu um lugar disciplinar como uma força generativa e transformadora na criação e modelação de assuntos, imaginários, (...) e mundos”²⁷ (Hawkins, 2014, p. 2), que influenciou não só a prática artística em si mas também as práticas da geografia, numa fusão na qual as experiências estéticas e sensoriais se ligaram intimamente aos locais e às suas teorias.

Como defende Harriet Hawkins, este movimento gerou “geografias emocionais de significância pública” (ibidem, p. 31) que operaram sobretudo como uma inspiração em novos comportamentos das audiências e no seu sentido de espaço público. (ibid.)

Herdeiro deste movimento e dos princípios da geosofia²⁸, o processo criativo das *geografias imaginárias*, reflete no meio e é o meio no qual os comportamentos e ações quotidianas, presentes numa esfera *(in)visível* de apropriação dos espaços, se tornam constituintes de geografias e de imaginários renovados da esfera pública.

Procura numa atualidade de saturação imagética tecnológica, um retorno a práticas analógicas ainda que mantendo a abertura a uma reinterpretação dos meios tecnológicos. Como o retorno a uma geografia elementar que procure os elementos do imaginário, da linha, da energia, do trajeto, do mapa.

²⁷ Tradução livre, “take up a disciplinary place as a generative and transformatory force in the making and shaping of subjects, imaginaries, and disciplinary knowledge and worlds.”

²⁸ Segundo o autor John K. Wright, a geosofia trata-se do estudo do conhecimento geográfico seja ele do ponto de vista alegórico, metafórico ou factual, que acolhe um lastro periférico das ideias geográficas, sobre o ponto de vista de como os indivíduos sentem e percecionam o espaço. In Wright, John K. (1947) *Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography*, <http://www.colorado.edu>.

Por se tratar de um campo que se encontra ligado à filosofia do espaço não se encontra desenvolvido na presente dissertação. É mencionado pelo carácter intrínseco que mantém com o tema dando deste modo um apontamento sobre o que se trata.

Deste modo é um processo que, pelo ato imaginativo e pelo corpo, se converte num exercício de consciência espacial que acolhe a energia da poesia e amplifica as interpretações e experiências tanto daqueles que exercem a prática artística como daqueles que dela usufruem.

Na pesquisa dos relacionamentos mais profundos que estabelecem os transeuntes com as suas cidades, o artista posiciona-se como um outro *post-medium*, ativo e analógico, “diretamente no campo como um gravador (...) com a consciência de que o registo destas amplitudes energéticas nervosas e limiares são verossímeis, como notas que se convertem em dados legítimos de disseminação e análise”²⁹ (Dewsbury, 2010, p. 329), de carácter relacional.

A ação “Olhar em Movimento”³⁰, desenvolvida durante o workshop 3 abordagens espaciais, *Performatividade, Visualidade e Espacialidade*³¹, refletiu em meios de gerar a ativação do olhar dos transeuntes para áreas que por norma este não dirige na sua rotina quotidiana, como o *skyline* dos edifícios, na (re)descoberta de novos elementos visuais na cidade.

Decorreu na Avenida dos Aliados, no Porto, em três momentos distintos: primeiramente pela abordagem direta aos transeuntes, encorajando que observassem os edifícios que os rodeavam, seguidamente que os definissem em três palavras, e por fim que desenhassem “no ar”, através da mão, a linha que separava estes edifícios do céu, e reproduzissem esse desenho num papel.

²⁹ Tradução livre, “directly in the field as a recording machine (...) knowing that writing these nervous energies amplitudes and thresholds down is feasible, as such jottings become legitimate data for dissemination and analysis.”

³⁰ Para um conhecimento aprofundado do projeto consultar o livro de projetos em anexo.

³¹ O workshop foi proposto no âmbito da disciplina de Projeto I, no mestrado de Arte e Design para o Espaço Público, no qual se recuperou o trabalho “Activation Code” desenvolvido na licenciatura no âmbito da disciplina de Semiótica, inspirado nas premissas do design social e relacional e no manifesto *First Things First* (1964) pelo designer Ken Garland.



Imagem 12. Ação "Olhar em movimento"

Na verdade, a materialização do *skyline* da cidade tratou-se do pretexto para a ativação de um novo movimento do corpo, de uma nova ação; pela palavra, pela imaginação e pela deslocação do sentido da visão. Os resultados espelharam tanto a ligação entre os vários momentos da experiência, como a aceitação, ou não, dos indivíduos na libertação dos seus preconceitos face à cidade visível.

Assumiu-se não a postura de crítica, mas de diálogo com a envolvente e os transeuntes, na descoberta da cidade *(in)visível*, mais ou menos distinta ao olhos e sensações de cada um.

Deste modo, o artista que identifica o seu trabalho com o processo das *geografias imaginárias* atenta tanto na relação que ele próprio estabelece com envolvente, como questiona o posicionamento dos outros transeuntes que com ele se cruzam nos vários trajetos. Aprofunda a relação com o outro e recupera-a na sua prática, mediando o espaço e imaginação individuais no coletivo.

Contudo, é pertinente esclarecer que a descoberta desta relação nem sempre se concretiza no contacto físico direto de encontro ao outro, isto porque para que haja proximidade, basta aos vários indivíduos se encontrarem num mesmo espaço, numa mesma esfera. Todos os significados que a incluem, bem como as suas características físicas territoriais proporcionam uma movimentação e dinâmica dos corpos reveladora de afinidade entre os vários indivíduos, o artista incluído.

A necessidade de fixação destes vários trajetos e ações conduz o artista ao uso da cartografia como um meio performativo de narrar os acontecimentos dos vários espaços.

No processo das *geografias imaginárias*, o mapeamento converte-se num meio de materializar o que não é visível pelo que é, auxiliando uma prática que se foca em recordar a sucessão ou sobreposição dos acontecimentos. Acolhe a energia de um mapeamento amplo, “teorizado como performativo, emergente, narrado e afetivo (...).”³² (Perkins, 2009, p. 127)

O surgimento destas práticas de mapeamento proporcionou-se sobretudo aquando da mudança do paradigma filosófico de mobilidade, no qual a ideia de mapear se torna um meio para práticas culturais envolvendo ação e afetos (ibidem, 127). Afasta-se da ideia do mapa como mero artefacto e defende-o como meio de significar o mundo, numa prática que pretenda chegar tanto à dimensão do espaço, como do tempo e da emoção.

A definição de Chris Perkins de *(e)motional mapping*, suscita tanto esta dimensão emocional como a de moção, no desenvolvimento de mapas que movam os seus observadores “pelo terreno, guiando-os numa viagem emocional pela vida.”³³ (ibidem, p. 130) Mais do que uma orientação precisa para os seus observadores são uma provocação, que estimule a ação, o movimento, o alargamento do conhecimento que possuem dos espaços, de modo a estabelecerem relações particulares com estes.

No processo das *geografias imaginárias* o mapeamento bem como os mapas resultantes prolonga-se do plano bidimensional ao tridimensional, defendendo que também a obra de arte no espaço público pode exercer o compromisso do mapa.

Observe-se o trabalho de Jan Dibbets, artista conceptual dinamarquês, na sua homenagem ao astrónomo François Arago que estabeleceu no séc. XIX o primeiro meridiano rigoroso de Paris.

Na sua obra “Hommage à Arago”, fixou no chão 135 peças circulares de bronze, com 12 cm de diâmetro, o meridiano da cidade de Paris, contendo as peças apenas duas inscrições: o nome do astrónomo e a indicação dos pontos cardeais Norte e Sul.

A obra posiciona o corpo tanto numa micro escala dando a orientação do Norte e do Sul, como numa macro escala, algures no meio da cidade de Paris.

³² Tradução livre, “theorized as performative, emergent, narrated and affectual (...)”

³³ Tradução livre, “across terrain, guiding them on an emotional journey through life.”



Imagem 12. Hommage à Arago, Jan Dibbets (1994)
 Fonte: <http://www.sinoconcept.fr/>



Imagem 13. Hommage à Arago, placa no interior do Museu do Louvre (2014)

Identifica ainda o alinhamento do transeunte com alguns dos monumentos importantes da cidade, como o Museu do Louvre ou o Observatório de Paris.

Por conseguinte a obra, ainda que pouco aparente, é um mapa tridimensional que define o meridiano da cidade de Paris e que se inscreve enquanto objeto que estrutura uma narrativa que orienta o transeunte. No conhecimento da sua totalidade, promove uma linha imaginária que divide a cidade e demarca um território.

Se, como defende David Harvey, cartografar uma região “é localizar, identificando e delimitando fenómenos e assim situando eventos, processos e coisas num enquadramento espacial coerente”³⁴ (Harvey, 2006, p. 241), então também a obra de arte no espaço público se pode converter num mapa, que fornece coordenadas de lugares como espaços relacionais, imaginários consolidados e geografias reais.

Este uso pleno do mapeamento possibilita à prática artística uma transfiguração de um meio pertencente à geografia, adaptando-o ao questionamento poético que procura a arte. Reforça a qualidade do mapa que, desde a sua génese, se apresenta como uma representação contestada da realidade que figura sobretudo o “entre” dos vários lugares.

Por conseguinte, nas *geografias imaginárias*, o artista é um media que pelo uso do mapeamento aproxima a imagem poética e o espaço da cidade (in)visível e procura desvendar a narrativa das entre linhas do quotidiano aparente.

Propõem-se as *geografias imaginárias* como um processo criativo de leitura na cidade, primeiramente pela poesia, que na sua génese permite uma narrativa subjetiva ao mesmo tempo hermenêutica, sem uma validação entre o certo e o errado, por dizer respeito ao modo como se sentem as coisas, as palavras, os lugares. Como processo de leitura, devido às

³⁴ Tradução livre, “is about locating, identifying and bounding phenomena and thereby situating events, processes and things within a coherent spatial frame.”

qualidades narrativas que tal ação pode abraçar, como vem sendo demonstrado pela *imaginação* e pela *espacialidade*, criando uma forma e conteúdo dinâmicos. Por fim, a ideia de que a leitura poética da cidade é um processo criativo, justifica-se pela forma experimental como se posicionam artista, transeuntes e lugares, numa procura de compreensão relacional por meios criativos.

Poder-se-á assim afirmar, que se trata de um tipo de processo de leitura que convive com o “entre saberes”, “entre relações” e “entre cidades” de uma prática artística em movimento, narrada e em permanente construção.

O projeto “Unidades sem medida”³⁵ investigou na relação entre as várias escalas, deslocações e construções, as dimensões de um muro através de uma unidade de medida fictícia.

O ponto de partida foi um dos muros da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no qual estando no interior da faculdade se localiza a uma dimensão média face ao corpo, cerca de 1,70m de altura, e no exterior, na rua, essa escala é completamente distinta, com cerca de 8 metros de altura.

A surpresa no encontro da disparidade de escalas, sendo que no interior do edificado não existe a percepção de que o corpo se encontra num ponto tão alto face à rua no exterior, tal como na rua não se tem a apreensão imediata da diferença de altura que se encontram os corpos no interior, conduziu a uma investigação que, como um processo de mapeamento em movimento, foi registando as várias relações entre os “dois muros” e espaços que os rodeiam.

Num registo fotográfico e através do uso da corda e do corpo, foram sendo apontadas as relações da medida interior do muro com o exterior: rua, casas e passeios; e o inverso, trazendo a medida exterior para o interior da escola.

³⁵ Para um conhecimento aprofundado do projeto consultar o livro de projetos em anexo.



Imagem 14. Projeto "Unidades sem medida"



Imagem 15. Projeto "Unidades sem medida"

Numa mediação entre o ato performativo, a instalação e a fotografia, o projeto “Unidade sem medida” pretendeu sobretudo ilustrar o modo como a leitura poética sugerida pelas *geografias imaginárias*, é um processo que experimenta e que vai encontrando as suas inquietações no fazer geográfico, físico, no campo, mas só as consegue esclarecer, estabelecer um discurso, no uso de uma metanarrativa que mantém os seus alicerces no ato imaginativo e na imagem poética por se tratar de uma linguagem dos sentimentos e composição face ao espaço.

A presença da unidade sem medida, a corda, vai estabelecendo relações de significação entre os dois muros, que são na verdade um só, numa tentativa de anotar e fixar uma realidade quotidiana desconhecida. E que, na análise desses registos permita tanto a quem regista como a quem vê os registos compreender como facilmente se supera a diferença de escalas no muro pela simples deslocação do corpo.

Assim, como defendeu Bachelard o carácter agregador do ato imaginativo, nas *geografias imaginárias*, é chamado do mundo das ideias ao mundo real, ganhando corpo e ação por processos de mobilidade, escala e ritmo.

Daí a dicotomia entre visibilidade e invisibilidade numa análise ao espaço público citadino.

Revelar o quotidiano (in)visível pelo que é visível requer uma metodologia que se foque sobretudo na ausência de parâmetros rígidos, o que acontece pelas unidades de medida da *imaginação* e da *espacialidade*, que acolha uma liberdade de experimentação, tendo o artista uma postura de meio que se vai movendo também ele pelos espaços, e no uso criativo de meios representativos, como acontece pelo mapeamento cognitivo.

Os resultados deste processo perfazem a filosofia das *geografias imaginárias* como exercícios de tomada de consciência espacial. Exercícios porque estimulam um conhecimento mais aprofundado sobre o quotidiano ao mesmo tempo que aperfeiçoam, numa prática insistente de reconhecimento dos transeuntes e dos locais, essa mesma consciência.

São como um estudo topográfico do imaginário que vai apontando os acontecimentos e ações de um contexto social, cultural e espacial, criando possibilidades e reinventando dinâmicas constantes e repetitivas das ações quotidianas.

Como um dos vários processos que movem a prática artística no espaço público e como resultado da investigação ritmada, na procura de parâmetros criativos, ora por registos, apontamentos, dados arqueológicos dos locais, ora pelo despoletar de novas ações, mobilidade e experiência, as *geografias imaginárias* mantêm a sua demanda no encontro de uma experiência mais estimulante da cidade contemporânea.

Por isto considera as dinâmicas do quotidiano como um meio vital de reencontrar a cidade e a sua poesia pelas ações que os transeuntes concretizam nela.

É sobretudo um processo que abraça a narrativa do lirismo das ações humanas quotidianas, nas quais o ser “não se esgota nos limites do seu corpo” mas na permanência das marcas que imprime nos lugares e nos outros seres, que tal como ele são poetas sem saber.

HORIZONTES

“(…) Em árvores onde o Longe nada tinha;
Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:
E, no desembarcar, há aves, flores,
Onde era só, de longe a abstracta linha.

O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esp'rança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte -
Os beijos merecidos da Verdade.”

(Pessoa, 1997, p. 60-61)³⁶

No fim, onde quer que esteja o corpo há-de haver sempre um encontro de uma linha ao nível do olhar, a do horizonte. Essa linha imaginária que divide o céu e o mar, a terra e o céu, única para cada indivíduo.

Geografia imaginária por excelência, depende sempre do observador, da sua posição geográfica, da posição e composição do seu corpo e *imaginação*. Como um desafio, ao nível dos olhos de cada um, aparenta-se como visível e alcançável, como o fim de algo e começo de outro tanto, sem passar nunca na verdade de um espectro gerado pela visão.

Esconde-se no quotidiano por trás de mil construções, auto-estradas e segundas vias. Por vezes deixa que a vislumbrem por meio do denso arvoredor ou da densa paisagem urbana.

³⁶ Excerto transcrito tal como poema de Fernando Pessoa, *Horizonte*.

Tal a sua grandiosidade e tal a sua completa ausência. É de facto uma ironia, uma linha que se prolonga até ao fim do olhar mas que nunca vem à sua presença. Se esse olhar se aproxima para a ver melhor e o que vai além dela, mantém-se em afastamento, em movimento subtil, transfigurando a sua forma.

Curiosa essa linha inalcançável, curioso o quanto inquieta e deixa curiosos aqueles que na sua absoluta singularidade a observam. O que há além de ti? O que estás sempre a esconder?

Como um dos vários enlevos do quotidiano, a linha do horizonte foi de facto umas das inspirações da presente investigação.

Como uma odisseia, a investigação percorreu um trajecto que ora se sentia a aproximar da temática, ora se afastava e densificava a pesquisa, deturpando muitas vezes a pequena clareza que havia sido alcançada. Mas descobertas felizes, como as unidades da *imaginação* e *espacialidade*, foram indicando sem nunca dar resposta, como refletir sobre o processo das *geografias imaginárias*, quais os caminhos, referências e autores a seguir.

Relembra-se que no começo da investigação, uma das referências que se supôs de importância foi o texto “A mulher incorpórea” de Oliver Sax. Num questionamento sobre a propriocepção, e como poderia relacionar-se com a prática artística no espaço público, acolheu-se a história da paciente que “perdeu” o seu corpo.

Após alguma investigação, compreendeu-se que falar sobre propriocepção neste sentido orientava para um âmbito sobretudo de relação com patologias, deixando assim a referência de parte.

Porém pensando na fundação da pergunta reviu-se nas palavras de Gonçalo M. Tavares, no seu *Atlas do Corpo e da Imaginação* sobre o texto de Sax, o mesmo mote inspirador que impulsionou a investigação.

Gonçalo M. Tavares expõe que a história que relata Sax da “mulher incorpórea” é a “ideia de cegueira em relação ao próprio corpo, cegueira tátil, cegueira muscular, afasta o corpo do indivíduo, torna o corpo um saco que se transporta.” (Tavares, 2013, p. 184) Mas a sua observação relativamente à patologia, e o enquadramento que lhe dá no capítulo *Corpo e Identidade*, pode ser interpretado não só como uma condição humana que se liga apenas a uma patologia, ou pelo menos não uma patologia do foro físico, mas do foro intelectual, imaginativo.

As *geografias imaginárias* são, na sua génese, um processo que insurge contra essa cegueira que como uma patologia se liga aos corpos dos transeuntes da cidade contemporânea. Perderam a sua identidade, acomodaram-se e esqueceram a quem pertencem. Reforça ainda a ideia de que a “consciência não está solta da matéria” (ibidem, p. 185) e que como um processo que propicia o reencontro entre o corpo e a imaginação, é legítimo numa prática artística no contexto contemporâneo.

Justifica, neste percurso pouco linear, o fazer experimental que se vem a defender, numa prática artística que pelas condições do meio se vai adaptando, moldando, também como método dinâmico de adaptação do mundo imaginário ao mundo real e vice-versa.

É certo que tal processo, em particular por advir de uma autoria singular, demonstre apenas uma das inúmeras formas nas quais numa prática artística no espaço público se relacionam corpo e ato imaginativo. Que tal como a linha do horizonte que se vai afastando, nunca concretize enquanto solução aos problemas do meio, desse corpo anestesiado na cidade que já não se reconhece a ele próprio. Contudo, não será essa a mais valia de uma prática que se propõem como um exercício? Um estímulo ao questionamento e não uma resposta.

Adquiriu-se pelos projetos desenvolvidos a par da dissertação, seja no “Rastos” na fixação da passagem dos transeuntes nos locais, no “A minha mão (não) é um sismógrafo” no posicionamento do corpo face ao espaço móvel pelo registo, no “Unidades sem medida” num

exercício de reencontro e posicionamento do corpo como medida democrática na cidade, experiências que apontam que se pode tratar de um processo que estimula, como um exercício, esse corpo e imaginação adormecidos para a cidade invisível repleta de quotidianidade.

Como perspectiva futura e de que modo poderá influir sobre a prática artística no espaço público, considera a ideia do poeta Allen Ginsberg sobre a sua poesia, no qual defende que no seu processo de escrita não compreendia sempre as palavras que articulava, o seu assunto, conteúdo ou forma no imediatismo da escrita mas que com o tempo o modo como havia articulado os pensamentos se transfiguravam para ele como “uma fotografia que se vai revelando lentamente”³⁷ e só aí encontrava o sentido para o que havia exposto.

Como um processo que depende de uma prática experimental, em constante metamorfose, as *geografias imaginárias* poderão estimular, naqueles que se predisponham a fazê-lo, a defesa da cidade invisível, transpondo as motivações para a cidade visível. Contudo, poderá sobreviver dessa relação de aproximação e afastamento que com o tempo vai revelando o sentido da articulação poética, ou então sobreviver de uma relação constante que se mantém no questionamento dos vários horizontes que a envolvem.

A natureza ambígua que reflete o processo, que vai construindo e dando significado às escolhas anteriores e subseqüentes pela intuição mas também numa metodologia flexível pela *imaginação* e pela *espacialidade*, poderá ser uma mais-valia face a processos rígidos, validando-se pela liberdade que acolhe tanto como processo como no objeto criativo.

Um processo, que tal como a linha do horizonte para cada um, se converte numa demanda contra a “deficiência na visão de possibilidades” (ibidem, p. 505), contra uma cegueira do espírito crítico sobre o espaço denominado de público.

³⁷ Retirado do filme “Howl” (2010) de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, que narra a história da polémica publicação do poema *Howl* de Allen Ginsberg, e das inquietações e factos de vida do escritor que conduziram à sua escrita.

Ainda que um pouco ingênuo pretende demonstrar a vontade de gerar mudança nessa falha do ser cidadão, da qual o artista também absorve.

Que seja, deste modo, um processo que traga poesia a uma vida que se repete um dia após o outro naqueles que vêm tanta realidade que pouco vêm. E que considere a hermenêutica numa narrativa que não se presta à verdade única, mas à verdade de cada indivíduo no coletivo ao qual pertencem.

Que venha a contribuir para uma prática artística que se foque tanto em questões dos lugares como dos seus transeuntes e que enriqueça ambos nas novas relações apartir dela geradas.

Sobretudo, que tenha a capacidade de olhar o horizonte não como algo inalcançável, mas como uma linha que se prolonga por mar e céu e que abre possibilidade ao conhecimento de tantas outras terras e tantas outras pessoas.

Que seja como a sensação de um livro que se deseja constantemente reler.

REFERÊNCIAS

Artigos

- Aguiar, D. V.** (2006). Espaço, Corpo e Movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura. *ARQtexto*, 8, 74-95.
- Delgado, M.** (2001). El espacio público como crisis de significado. *Insi(s)tu*, 1, 59-69.
- Foucault, M.** (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.
- Harvey, D.** (2005). The Sociological and Geographical Imaginations. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 18, 211-255.
- Hawkins, H.** (2012). Geography and art. An expanded field: Site, body and practice. *Progress in Human Geography*, 37, 52-71.
- Krauss, R.** (1979). Sculpture in Expanded Field. *October*, 8, 30-44.
- Nozza, C.** (2001). Grande Cretto (1985). *In Si(s)tu*. 1, 52-55.
- Perkins, C.** (2009). Performative and embodied mapping. *International Encyclopedia of Human Geography*, 8, 126-132.
- Seemann, J.** (2013). Estratégias pós-fenomenológicas para cartografar uma região: narrativas, mapeamento e performance. *Geograficidade*, 2, 65-78.
- Simmel, G.** (2005). As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, 11, 577-591.
- Tavares, A.** (2001). O porto que não foi. *In Si(s)tu*, 1, 48-51.
- Tuan, Y.-F.** (2011). Cartography and Humanism: Concordances and Discordances. *Glimpse*, 8, 66-73.

Livros

Bachelard, G. (1994) [1958]. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.

Bachelard, G. (1979) [1884-1962]. *Os pensadores*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial.

Baudelaire, C. (2009) [1863]. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Vega.

Calvino, Í. (2011) [1972]. *As cidades invisíveis*. Alfragide: Teorema.

Durand, G. (1993) [1964]. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70.

Durand, G. (1984) [1969]. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.

Durand, G. (1994) [1994]. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier.

Harvey, D. (1994) [1989]. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.

Miles, M. (1997) [1997]. *Art, Space and the City*. New York: Routledge.

Pessoa, F. (1997) [1934]. *Mensagem*. Lisboa: Ática.

Sartre, J. P. (1996) [1940]. *O imaginário*. São Paulo: Ática.

Serpa, A. (2008) [2008]. *Espaços culturais: vivências, imaginações e representações*. Salvador: EDUFBA.

Silva, A. (2006) [1992]. *Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Arango Editores.

Simão, C. V. (2011) [1989]. *As Metamorfoses na Filosofia de Gaston Bachelard*. Lisboa: FBAUL.

Soja, E. W. (1989) [1989]. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.

Tavares, G. M. (2013) [2013]. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Alfragide: Caminho.

Capítulo de livro

Bôle-Richard, A.(2010). Putting one foot in front of the other in Lisbon's streets and starting again: half way between reality and the imaginary. *In* Ramos, M. J. e Alves M. J., *The Walker & The City*. Lisbon: ACA-M, 119-144.

Cresswell, T. (2006). The Production of Mobilities: An Interpretative Framework. *In* Cresswell, T., *On the Move*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 1-24.

Dewsbury, J. D. (2010) Performative, non-representational and affect-based research. *In* Delyser D., (et al.) *The SAGE Handbook of Qualitative Geography*. Londres: SAGE, 321–334.

Durand, G. (1998). O Imaginário, Lugar do “Entre Saberes”. *In* Chauvin D., *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 231-244.

Serra, R. (1992). Richard Serra (b. 1939) from the Yale Lecture. *In* Harrison, C. e Wood, P., *Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell, 1124-1127.

Conferências

Bion, W. R. (1992). *Conversando com Bion*, São Paulo.

Fournier, C. (2010). *Once upon a place*, Lisboa.

Harvey, D. (2004). *Marx and Philosophy Conference*, Londres.

Filmes

Tarkovsky, A., *Stalker*. União Soviética: Mosfilm (prod.), 1979. Dvd-vídeo, 163 min.: cor, preto e branco, som.

Epstein, R., Friedman, J., *Howl*. EUA: Werc Werk Works et al. (prod.), 2010. Dvd-vídeo 84 min.: cor, preto e branco, som.

World Wide Web

Blog portoencanta. Da autoria de Rita Branco. Disponível em: <http://www.oportoencanta.com/2013/06/bodies-in-urban-spaces-para-vermos.html> [Consultado a 14 de janeiro de 2014]

El Cultural. Revista online também distribuída como suplemento de cultura do jornal espanhol El Mundo. Disponível em: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/18411/Matta-Clark_construccion_y_fractura [Consultado a 23 janeiro de 2014]

Fórum Skyscrapercity. Fórum de Arquitectura e Urbanismo. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?s=2274aa75545a3f9c4ceb51e74219ea19&t=424770> [Consultado a 24 de março de 2014]

Blog doportoenaoso. Da autoria de RF. Disponível em: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/> [Consultado a 18 maio de 2014]

Vitruvius. Da editoria de Abilio Guerra e Silvana Romano Santos. Portal especializado em arquitetura, urbanismo, arte e cultura, e disponibilizado na rede mundial internet pela Romano Guerra Editora desde o ano 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.085/3050> [Consultado a 22 junho de 2014]

Blog Activation Code. Da autoria de Carlos Ribeiro, David Furtado e Liliana Almeida. Blog desenvolvido para a disciplina de Semiótica como suporte de projecto, na Escola Superior de Artes e Design. Disponível em: <http://activation-code.blogspot.pt/> [Consultado a 24 junho de 2014]

Blog Creativegeographies. Da autoria de Harriet Hawkins. Blog desenvolvido pela geógrafa sobre a geografias e a obra de arte. Disponível em: <http://creativegeographies.org> [Consultado 12 julho de 2014]

Liliana Almeida, setembro 2014

lilianasoalmeida@gmail.com